

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Nombrilisme vs. Junk Fiction?

*Französischer Film und amerikanisches Independent-Kino im
Frankreich der 1990er Jahre*

Jan Rhein

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2024, 12

pp. 36-50

ISSN: 2627-3446



Zitierweise

Rhein, Jan. 2024. „*Nombrilisme vs. Junk Fiction? Französischer Film und
amerikanisches Independent-Kino im Frankreich der 1990er Jahre.*“ *apropos*
[Perspektiven auf die Romania] 12, 36-50.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.12.2215>

© Jan Rhein. Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Jan Rhein

Nombrilisme vs. Junk Fiction?

Französischer Film und amerikanisches Independent-Kino im
Frankreich der 1990er Jahre

Jan Rhein

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für
französische Literatur- und Kultur-
wissenschaft am Romanischen
Seminar der Europa-Universität
Flensburg.
jan.rhein@uni-flensburg.de

Keywords

Film – Independent-Kino – Frankreich – USA – 1990er

Als Clint Eastwood 1994 auf dem Filmfestival von Cannes die Verleihung der Goldenen Palme an Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* verkündete, machte sich Unruhe im Saal breit: „Quelle daube !“, rief jemand von den Zuschauerrängen. Tarantino reagierte darauf mit einem entspannten Lächeln... und zeigte dem Publikum den Mittelfinger.¹

Die USA standen auf der Bühne – und der Zuschauerraum des internationalen Festivals schien mit einem Mal sehr französisch. Die Szene illustriert ein gespanntes Verhältnis des französischen Films zu seiner in den 1990er Jahren massiven Konkurrenz aus den USA; sie zeigt womöglich aber auch ein gespanntes Verhältnis der französischen Filmwelt zu sich selbst. Mit feinem Gespür wurde dies bereits Mitte des Jahrzehnts von Olivier Assayas in seinem Kino-Meta-Film *Irma Vep* thematisiert, in dem ein französischer Filmjournalist eine bekannte Schauspielerin aus Hong-Kong (Maggie Cheung als sie selbst) befragt und sich dann in mittel-mäßigem Englisch über das Kino des (fiktiven) französischen Kunstfilmers René Vidal echauffiert:

It's a boring cinema. It's typical of French cinema, you know? Nombrilistic, you know? Nombril, nombril... cinema about your nombril. Only to please yourself, not for the public. It's only for the intellectuals, you know? The elite. Public, real public, strong director, like, I don't know, Schwarzenegger, Jean-Claude van Damme, you know Jean-Claude van Damme? It's like kung-fu, like John Woo... new film, you know? [...] René Vidal is the past. It's the old cinema. The public doesn't want these films. No success. It's... you know... state money.

¹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=tnS5pXQQmR4> – „That finger was given by post modernists to the modernists“, schrieb ein anonymer Nutzer in den Kommentaren.

Friends giving money to friends for making films nobody sees, you know? Only for the intellectuals.²

Selbstreflexiv wird hier eine Zustandsbeschreibung des französischen Films formuliert, wie sie sich auch in Filmkritiken und -geschichten findet:

Le jeune cinéma des années quatre-vingt-dix est un cinéma sans fil directeur, non cartographiable, un cinéma qu'on dirait libre s'il n'était souvent d'un conformisme confondant. Ce cinéma autobiographique, voire nombriliste pour nombre de cinéastes sans passé, qui n'ont qu'une adolescence ordinaire à raconter [...]. (Jeancolas 2015, 97)

Dass Jeancolas dabei gerade Werke wie *Irma Vep* übersieht, ist bezeichnend, denn ein ungewöhnliches, nonkonformistisches Kino existierte in den 1990er Jahren durchaus, bildete jedoch – so eine These des folgenden Artikels – in besagtem Jahrzehnt keine *image de marque* des französischen Films. Dieser sah sich einem ausgesprochen vitalen US-Film gegenüber, der gerade in den 1990er Jahren auch in Europa besonders erfolgreich und stilbildend war. Um diese Konstellation im Folgenden genauer zu fassen, werden zunächst ökonomische und künstlerische Voraussetzungen und Eigenheiten, filmkünstlerische Entwicklungen und Traditionslinien erst des französischen, dann des amerikanischen Films dargestellt. Ein Fokus auf den Umgang der französischen Filmkritik mit *Pulp Fiction* illustriert, dass es sich hier um ein Spannungsfeld handelte, welches auch die französische *identité collective cinématographique* berührte.

Zur Lage des französischen Kinos in den 1990er Jahren

War die Filmindustrie in Frankreich auch insgesamt stabiler als anderswo in Europa, so durchlief sie doch ab Mitte der 1980er Jahre eine bis in die erste Hälfte der 1990er reichende Phase relativer Schwäche, die mit der fragilen Wirtschaftslage des Landes insgesamt in Verbindung stand. Die ökonomische Situation, eine hohe Arbeitslosigkeit und Arbeiterstreiks schreckten Filminvestoren ab (cf. Lanzoni 2002, 356), und auch die Zahl der jährlichen Kinobesuche sank stetig: Wurden Anfang der 1980er mehr als 200 Millionen Kinokarten pro Jahr verkauft, so fiel diese Zahl 1985 erstmals seit der Nachkriegszeit unter 175 Millionen. Ein Tiefstand wurde Anfang der 1990er erreicht: 1991 waren es 117 Millionen, 1992 noch 116 Millionen – gegenüber dem vorangegangenen Jahrzehnt hatten sich die Besucherzahlen demnach nahezu halbiert. Diese Krise betraf auch die Zahl der produzierten Filme: In den 1990er Jahren wurden nur etwa 100-150 französische Filme pro Jahr produziert, während es Anfang der 1980er und ab 2002 jeweils über 200 waren (cf. Creton & Jäckel 2018, 255). Neben dieser Wirtschaftslage machte freilich auch die zunehmende Konkurrenz durch Fernsehen und Video dem Kino zu schaffen (cf. Jeancolas 2015, 78-80). Eine sich neu herausbildende *Génération Vidéoclub* versorgte sich in gut besuchten Videotheken, in Supermarkt- und Elektroketten und an Ausleihautomaten. Diese 24/7-Verfügbarkeit von Filmen, ergänzt um Tarife für Kurzausleihen, ermöglichte lange Videoabende und eine frühe Form des *binge*

² *Irma Vep*, F 1996, R.: Olivier Assayas, 01:06:10-01:07:15.

watching – eine Praxis des Filmkonsums, die so im Kino kaum möglich war (cf. AlloCiné 2019, 2-3).

1989 lancierte Kulturminister Jack Lang eine Initiative zur Stärkung des französischen Films. So mussten etwa Fernsehsender sich fortan finanziell an der Produktion von Kinofilmen beteiligen (cf. Lanzoni 2002, 353-355) und 5,5 Prozent ihrer Einnahmen in Filme investieren (cf. Mioč 2000, 14). Dies prägte auch die Film Landschaft, denn naturgemäß investierten die Sender eher in massentaugliche Produktionen, von denen sie sich eine gute Fernseh-Zweitverwertung versprachen. Fernsehanstalten beteiligten sich an der Produktion von Claude Berris *Germinal* (1993), Jean-Marie Poirés *Les Visiteurs* (1993), Francis Vebers *Le dîner de cons* (1998) oder Gérard Pirès' *Taxi* (1998) (cf. Lanzoni 2002, 359). Diese Regisseure, alle in den 1930ern und 1940ern geboren, wird man wohl kaum einem *jeune cinéma* zurechnen können. Gleichwohl profitierten auch einige jüngere, später eher in Arthouse-Kreisen bekannte Regisseure wie Olivier Assayas, Mathieu Kassovitz oder Arnaud Desplechin in den 1990ern von diesen Fördergeldern (cf. Mioč 2000, 14). Besonders in die Pflicht genommen wurde der Pay-TV-Sender Canal+, der bereits ab Mitte der 1980er 20 % seines Umsatzes in Kinofilme investieren musste, davon die Hälfte in französische (cf. Hochhaus 2009, 209).

Daneben stärkte auch die im Rahmen der Neuverhandlungen zum transatlantischen Freihandelsabkommen GATT von Frankreich erwirkte Schutzklausel für Kulturgüter die heimische Filmwirtschaft (cf. Naguschewski & Schrader 2009, 7; Lanzoni 2002, 357), indem sie die Einfuhr amerikanischer Filme regulierte. Schließlich trug das sich neu aufstellende System der Filmförderung (*aide à la production*) zu einer Stärkung des heimischen Filmmarktes bei (cf. Lanzoni 2002, 358). Über die *Agence du cinéma indépendant pour sa diffusion* wurden auch Mittel zur Bewerbung und Verbreitung der Filme bereitgestellt. Dieses Fördersystem machte junge Regisseure in weiten Teilen unabhängig von Studios und Verleihfirmen und brachte besonders viele Erstlingswerke und zweite Filme hervor.

Diese Maßnahmen führten im Laufe des Jahrzehnts zu einer Erholung des französischen Filmmarkts; mit den europaweit am meisten produzierten Filmen und dem dichtesten Distributionsnetz ein rasch wachsender Wirtschaftszweig: 1995 waren 130 Mio. Kinobesucher zu verzeichnen, 1997 lag ihre Anzahl bei 150 Mio. (cf. Mioč 2000, 11; Lanzoni 2002, 357-360). Damit stellte das Hollywoodkino ab Mitte des Jahrzehnts keine ernste Gefahr mehr für die heimische Filmindustrie dar (cf. Lanzoni 2002, 360-361).

Es handelte sich aber nicht nur um eine ökonomische, sondern auch um eine filmhistorische, ästhetische Transformation. Um die entscheidenden Veränderungen des französischen Kinos der 1990er zu erfassen, lohnt sich zunächst der Blick auf die 1980er Jahre. In diesem Jahrzehnt waren das klassische Kino, der frühe Tonfilm und auch die *Nouvelle Vague* endgültig ‚außer Atem‘. So drehte der Neorealist Robert Bresson 1983 seinen letzten Film. Und dass 1984 der in den Anfangsjahren des Tonfilms (1932) geborene François Truffaut verstarb, mutet fast symbolisch an (cf. Serroy 2006, 13). Ein anderer zentraler Protagonist der *Nouvelle Vague* hingegen vollzog den Wandel des Kinos mit und erfand sich neu: Jean-Luc

Godard, der sich um 1968 vom Erzählkino abgewandt hatte, kehrte in den 1980er Jahren mit außergewöhnlicher Produktivität in die Kinos zurück (1980: *Sauve qui peut (la vie)*, 1982: *Passion*, 1985: *Prénom Carmen*, 1985: *Détective*, 1987: *Soigne ta droite*, 1987: *King Lear*, 1990: *Nouvelle Vague*). Die 1990er Jahre hingegen waren geprägt von seiner Arbeit an dem monumentalen Videoessay *Histoire(s) du Cinéma*, welcher ihn bis 1998 beschäftigen sollte. Es handelt sich hierbei um einen Versuch der Sammlung, Musealisierung und Historisierung des Kinos. Godard wird damit einerseits zum (Erb-)Verwalter der Filmkunst, der sich auch selbst als untergehende Figur zeigt (cf. Frodon 2018, 246), andererseits zeugt sein spätes Werk auch von einem kreativen Einstieg in das Videozeitalter, dem Nachvollzug einer medialen Transformation.

Auch im *cinéma grand public* zeigen sich ab Mitte der 1980er die Vorboten neuer filmästhetischer Strömungen: So erschienen die ersten beiden Filme von Luc Besson (1985: *Le dernier combat* sowie 1986: *Subway*) und Jean-Jacques Beineix' *Betty Blue* (1986); die Werke beider, jeweils von Werbephoto-graphie und -film geprägten Regisseure legten den Grundstein für das *cinéma du look* in den 1980er Jahren (cf. Austin 2008, 144-145). Mit ihren Genreerzählungen voller spektakulärer Schauwerte konnten deren Repräsentanten – neben den genannten insbesondere Jean-Jacques Annaud und Jean-Pierre Jeunet – eine Weile durchaus mit dem amerikanischen Kino konkurrieren. Bezeichnenderweise spielt in *Subway* der *Highlander*-Darsteller Christopher Lambert die Hauptrolle. Gerade Besson (1990: *Nikita*; 1994: *Léon*, 1997: *Le Cinquième Élément*, 1999: *Jeanne D'Arc*) ist sicherlich der ‚amerikanischste‘ Regisseur Frankreichs und der größte heimische Konkurrent zum Hollywoodkino: *Le Grand Bleu* löste 1991 eine Merchandising-Welle in Frankreich aus, die durchaus an *Jurassic Park* erinnerte; verkauft wurden Delphinposter und Blaulichtlampen, man sprach von einer *Génération Grand Bleu* (cf. Austin 2008, 144-145). Auch Jean-Pierre Jeunet, der gemeinsam mit Marc Caro mit *Delicatessen* (1991) seinen ersten Langfilm vorlegte, welcher gleich mehrere Césars gewann (cf. Lanzoni 2002, 371-372), zeigte spätestens mit dem Folgewerk *La cité des enfants perdus* (1994) seine Ambition, in Konkurrenz zu Hollywood zu treten – etwa, indem er eine aufwändige digitale Nachbearbeitung nutzte, wie man sie so aus dem französischen Film noch nicht kannte (cf. Lanzoni 2002, 377). 1997 drehte Jeunet den Hollywood-Film *Alien Resurrection*, bevor er 2001 mit *Amélie* einen Welterfolg erzielte (cf. Lanzoni 2002, 378; Austin 2008, 159).

Delicatessen, zu verstehen auch als groteske Dekonstruktion eines Geschichtsfilms, widerlegt den in *Irma Vep* aufgegriffenen Vorwurf des *nombrilisme* des französischen Kinos der 1990er Jahre, indem er insbesondere auf die französische Besatzungszeit, *collaboration* und *résistance* verweist. Auch erfolgreiche Filme wie Jean-Paul Rappeneaus *Cyrano de Bergerac* (1990), Patrice Chéreaus *La reine Margot* (1994) oder Patrice Lecontes *Ridicule* (1996) rekurrieren auf die Geschichte Frankreichs und seine *identité nationale* (cf. Austin 2008, 35). Daneben steht andererseits eine ganze Reihe an Filmen von radikaler, formal und inhaltlich ausgespielter Gegenwartsbezogenheit. Neben Olivier Assayas, dem Regisseur von *Irma Vep*, ließe sich Leos Carax nennen. Beide stehen für eine Strömung junger Cinephiler, die einerseits ohne den Einfluss der *Nouvelle Vague* undenkbar wäre, dabei aber

keineswegs rückwärtsgewandt arbeitet (cf. Frodon 2018, 245-246; Assayas 2022, 42). Schon *Mauvais Sang* (1986), der Debütfilm von Leos Carax, lässt sich als eine Verarbeitung der kursierenden AIDS-Angst interpretieren (cf. Serroy 2006, 7; Austin 2008, 89). Und Carax' *Les Amants du Pont-Neuf* (1991) (cf. Mioč 2000, 18) greift einzelne Elemente des *cinéma du look* der 1980er auf, ist aber vor allem geprägt von einem düsteren Realismus, der die depressive Phase abbildet, welche die französische Gesellschaft zu Beginn des Jahrzehnts durchlief. Der Film steht zwar in der Tradition des Neorealismus, wartet aber auch mit beeindruckenden Schauwerten auf, etwa einer ikonisch gewordenen Szene eines Feuerwerks über der Seine. Gerade Carax, der damit einen Film vorlegte, der sowohl ein cinephiles Arthouse-, als auch ein *mainstream*-Publikum erreichen konnte (durch seine Hauptdarstellerin Juliette Binoche, seinen Titel und Schauplatz), hätte Potential gehabt, die 1990er Jahre zu prägen (cf. Lanzoni 2002, 356). Doch die Dreharbeiten zu *Les amants* waren kostspielig und kompliziert: Eine Reihe von Unfällen hatte zu ernststen Produktionsproblemen geführt, und es konnte nicht auf der echten Pont-Neuf in Paris gedreht werden, weshalb deren Modell teuer in Südfrankreich nachgebaut werden musste (cf. Austin 2008, 148, Jousse 1991, 25).³ Finanziell erholte Carax sich jahrelang nicht davon und konnte erst 1999 mit *Pola X* seinen nächsten Film veröffentlichen. So war einer der innovativsten Regisseure des Jahrzehnts in den 1990er Jahren praktisch abwesend (cf. Frodon 2018, 246).

Zentral ist auch eine Reihe von Spielfilmen, die unter dem Titel *Tous les garçons et les filles de leur âge* (1994) von Filmemachern dreier Generationen (André Téchiné, Chantal Akerman, Claire Denis, Olivier Assayas, Patricia Mazuy, Cédric Kahn, Laurence Ferreira Barbosa, Émilie Deleuze und Olivier Dahan) für den Fernsehsender Arte realisiert wurden (cf. Frodon 2018, 246). Diese Filme eint ihr Sozialrealismus und ein meist ruhiges Erzählen in langen Einstellungen. Sie waren prägend für das Label des *jeune cinéma* oder einer *Nouvelle Nouvelle Vague* (cf. Mioč 2000, 12). Dass diese Strömung als solche wahrgenommen und benannt wurde, erklärt sich auch aus dem gesellschaftlichen Engagement, mit dem die Filmschaffenden in der Öffentlichkeit erschienen: Als sich 1997 eine Verschärfung des Einwanderungsgesetzes abzeichnete, demonstrierten u.a. Arnaud Desplechin und Pascale Ferran dagegen – viele andere schlossen sich an (cf. Frodon 2018, 250). Ein wenig im Geiste von 1968 riefen 95 Regisseure – darunter u.a. Denis, Kassovitz und Assayas – in *Le Monde* und *Libération* zu zivilem Ungehorsam auf (cf. Austin 2008, 223; Frodon 1997) und drehten, koordiniert von Nicolas Philibert, den Kollektivfilm *Nous, sans-papiers de France* (1997). Als besagtes Gesetz, welches verbieten sollte, *sans-papiers* zu beherbergen, in Teilen gekippt wurde, wurde dies auch dem Engagement der Filmemacher zugerechnet (Austin 2008, 225). Das wohl bekannteste Beispiel eines politisch interessierten, soziale Ungleichheit und die multikulturelle Gesellschaft aufgreifenden Kinos jener Zeit ist jedoch Mathieu

³ In den *Cahiers du cinéma* wurde der Film als Ereignis präsentiert: auf dem Titel der Ausgabe Nr. 448 (Oktober 1991), mit zahlreichen Artikeln, Analysen und Interviews im Innenteil (S. 14-29), sowie mit einem von Leos Carax als Chefredakteur künstlerisch gestalteten, 100-seitigen Sonderheft als Beilage. Dagegen ging selbst der Schwerpunkt der *Cahiers* auf *Barton Fink* der Coen-Brüder, welcher für einen amerikanischen Film ausgesprochen umfangreich auf 14 Seiten behandelt wurde (S. 30-44), etwas unter.

Kassovitz' *La Haine* (1995). Der Film ist unter den hier diskutierten Gesichtspunkten auch deshalb relevant, da er Übergänge zum amerikanischen Independent-Kino aufweist: Seine *jump cuts* und abrupten Zooms, die Einflüsse von Hip-Hop und Gangsterfilm erinnern an Regisseure wie Spike Lee oder Tarantino – welche freilich wiederum aus dem europäischen Kino, insbesondere der *Nouvelle Vague*, schöpfen (cf. Lanzoni 2002, 312-316; Austin 2008, 224).

In Hinblick auf all diese Strömungen darf das französische Kino der 1990er Jahre als vielfältig und vital beschrieben werden; es zeigt sich jedoch keine prägende, dominante Strömung. Vielmehr stehen zahlreiche Regisseure mit jeweils eigener, origineller Handschrift nebeneinander, die sich schwer über einen Kamm scheren lassen (cf. Serroy 2006, 46): Neben den bereits genannten sei noch auf Jacques Audiard, Bruno Dumont, Philippe Harel, Cédric Klapisch, Laurent Cantet, Dominik Moll, Gaspar Noé, Jan Kounen, Cédric Kahn, Xavier Beauvois und Catherine Breillat verwiesen (cf. Jeancolas 2015, 122). Fast alle veröffentlichen in den 1990ern ihre ersten Kinofilme, erlangen oft jedoch erst mit späteren Filmen größere, auch internationale Bekanntheit. Besonders bezeichnend ist dafür die Karriere von François Ozon, der in den 1990ern mehrere Kurz- und zwei Langfilme realisierte, bevor er mit *Sous le Sable* (2000) und v.a. *8 Femmes* (2001) und *Swimming Pool* (2002) zu einem der bekanntesten Regisseure Frankreichs avancierte. Auffällig ist in dieser Reihe freilich die Abwesenheit weiblicher Stimmen. Bis auf wenige Ausnahmen – genannt seien Catherine Breillat und Claire Denis – scheinen Regisseurinnen wenigstens im Nachhinein in den 1990ern weitgehend abwesend. Zwar lag die Frauenquote bei Debütfilmen in der jungen Generation bei fast der Hälfte. Jedoch haben die meisten dieser Künstlerinnen nur einen oder zwei Filme realisiert und sich somit kaum in die Filmgeschichte einschreiben können (cf. Austin 2008, 108-109).

Frankreich und das US-Kino

In diesem ‚durchwachsenen‘ Filmjahrzehnt mussten die französischen Filme mit einem ausgesprochen vitalen US-amerikanischen Kino konkurrieren, das zu Beginn des Jahrzehnts eine dominante, marktbeherrschende Stellung einnahm: 1989 stammten in Frankreich die zehn erfolgreichsten Filme des Jahres allesamt aus den Vereinigten Staaten (cf. Lanzoni 2002, 362), und zu Beginn der 1990er kamen fast zwei Drittel der gezeigten Filme aus Hollywood, während etwa im Jahr 2008 der Anteil der Hollywood-Produktionen am französischen Kinomarkt 37 Prozent betrug – gegenüber 55 Prozent für Filme aus Frankreich (cf. Naguschewski & Schrader 2009, 7). Auch hier spielen ökonomische Faktoren eine entscheidende Rolle, wie z.B. ein perfektioniertes Vertriebssystem der Hollywood-Studios (cf. Serroy 2006, 26), für die Europa ab den 1990er Jahren ein wachsender Markt war: So verfügte in den 1980ern der amerikanische Film über 44 Prozent Marktanteil, in den 1990ern über 50 Prozent, in den 2000er Jahren über 55 Prozent. Dies lässt sich auch damit erklären, dass Hollywood ab den 1980ern mit gezielten Strategien seine Präsenz in allen wichtigen Filmmärkten der Welt stärkte (cf. Balio 1998, 58, zit. nach Mingant 2012, 420; Vaucher 1990a, 7). Insbesondere erkannten amerikanische Studios die Relevanz des europäischen Markts; große Hollywood-Studios

eröffneten Dependancen in Europa (cf. Vaucher 1990b, 6-7). Auch den Besonderheiten unterschiedlicher europäischer Nationalkulturen im Rahmen ökonomischer Globalisierung wurde Rechnung getragen (cf. Mingant 2012, 421). Es lässt sich von einer Strategie der *glocalization* sprechen, einer Kombination aus weltweiter Vertriebsstrategie und Rücksichtnahme auf lokale Besonderheiten: Amerikanische Studios beteiligten sich auch an europäischen Produktionen, und entwickelten je nach Land unterschiedliche Werbekampagnen und thematische Achsen.⁴

Auch das US-*Mainstream*-Kino stand in voller Blüte und schöpfte dafür aus bisher undenkbareren Budgets. *Waterworld* (1995), von Kevin Costner produziert, der auch die Hauptrolle spielte, war mit 160 Millionen Dollar der bis dahin teuerste Film der Filmgeschichte und wurde bereits 1997 von James Camerons *Titanic* (200 Mio. Dollar Budget) übertroffen. Die Rekorde betrafen aber auch die Seite der Einnahmen: *Titanic* spielte über 1,8 Milliarden Dollar ein und war damit lange der erfolgreichste Film aller Zeiten. Neben seinem kommerziellen ‚Aufwuchs‘ zeichnete sich das Hollywoodkino jener Jahre auch durch seine Vielfalt aus. Es stand für eine Erneuerung zahlreicher filmischer Genres, die in der Folge jeweils nachgeahmt wurden und teils bis heute Sequels nach sich ziehen – sei dies Neo-Horror (*Scream*, 1996), Neo-Noir (*Seven*, 1995), Ghettofilm (*Boyz n the Hood*, 1991), Schulfilm (*Dead Poets Society*, 1989), Erotikthriller (*Basic Instinct*, 1992), Sci-Fi-Thriller (*Strange Days*, 1995), Romantik- (*Pretty Woman*, 1990) oder Teen-Komödie (*Clueless*, 1995) (cf. AlloCiné 2019, 144-145).

Gleichwohl ist zwischen Hollywood- und US-Kino allgemein zu unterscheiden: Ist ersteres v.a. für die Marktdominanz in Europa verantwortlich, setzt der unabhängige(re) amerikanische Film künstlerische Impulse und steht in einem Wechselspiel mit dem europäischen Kino. Um dieses deutlich ausdifferenzierte Kino abseits von Hollywood zu beschreiben, eignet sich der durch den Filmhistoriker Andrew eingeführte Begriff des *Maverick*-Kinos von Filmemachern, die „sich nicht anpass[en]“ (Andrew 1999, 10). Er erlaubt es, auch Filme und Filmkünstler zu beschreiben, die zwar mit großen Hollywood-Studios zusammenarbeiten, dabei jedoch eine eigene Handschrift und künstlerische Unabhängigkeit kultivieren. Wie Donald Lyons in seinem Buch *Independent Visions* zeigt, ist das *Maverick*-Kino „increasingly decentralized and democratized“ (Lyons 1994, 3). Es gruppiert sich um eine Vielfalt regionaler kreativer Pole und Subkulturen im ganzen Land – ein eklatanter Unterschied zu Frankreich, v.a. was seine Dezentralisierung betrifft: Lyons unterscheidet die Filmszenen New Yorks (Abel Ferrara) inklusive Brooklyn (Spike Lee) und Long Island (Hal Hartley), Los Angeles (Quentin Tarantino, Joel und Ethan Coen, John Singleton), Mittlerer Westen (Steven Soderbergh, Richard Linklater), Südstaaten (Robert Rodriguez, Jim Jarmusch) und Nordwesten (David

⁴ So vermarktete man den Film *Mrs. Doubtfire* in den USA als einen „slapstick Robin Williams film“, wohingegen man in Italien den Schwerpunkt auf die sozialkritische Dimension legte (cf. Mingant 2012, 425). Dass die Strategie der *glocalization* in den 1990ern umgekehrt auch von Pierre Lescure ins Spiel gebracht wurde, dem *président directeur-général* von Canal+, zeigt in gewisser Weise den Abschied von der *exception française* im Feld des *audiovisuel* (cf. Sojcher 2013, 23).

Lynch, Gus Van Sant). Der Überblick zeigt nicht nur die regionale Ausdifferenzierung, sondern auch die Vielfalt der Themen und künstlerischen Ansätze – von Abel Ferraras harten Gangsterfilmen über Richard Linklaters *Slacker* (1990), einem Portrait der *Generation X* (cf. Lyons 1994, 146), John Singletons Ghetto-Drama *Boyz n the Hood*⁵ und Robert Rodriguez' für ca. 8000 Dollar gedrehten Neo-Western *El Mariachi* (1992, cf. Lyons 1994, 179), bis hin zu Gus Van Sants *My Own Private Idaho* (1991), einem prägenden Film des *new queer cinema*.

Diese Filme sind vielfältig, was kulturelle, sexuelle, regionale Identitäten betrifft, und gleichzeitig selbst ein Ergebnis dieser Vielfalt (cf. Lyons 1994, 284). Formale Spielereien sind darin selten nur Selbstzweck:

[The] flashes of formalist brio [...] are an index of ease with the medium. It is an ease at once playful and serious, self-referential but not self-indulgent. And behind technique is attitude. A complicated and adroit and ironic and passionate attitude to life so often emerges in the tones of these images and words. (Lyons 1994, 283)

Wenig divers sind sie lediglich in der Hinsicht, dass sie ausschließlich von Männern stammen.

Die Laufbahnen der genannten Regisseure nahmen meist schon in den 1980er Jahren ihre Anfänge. In den 1990ern feierten diese dann ihre großen Erfolge – wie Jim Jarmusch, der zunächst mit drei *low budget*-Schwarz-weiß-Filmen (*Permanent Vacation*, 1980; *Stranger than Paradise*, 1984; *Down by Law*, 1986) bekannt wurde, zum neuen Jahrzehnt mit *Mystery Train* (1989) und *Night on Earth* (1991) deutlich aufwendigere, in Farbe gedrehte, inhaltlich und formal komplexere Werke vorlegte und endgültig zum Programmkino-Liebling wurde (cf. Andrew 1999, 131 u. 139). So war das amerikanische *Maverick*-Kino der französischen Filmszene um zehn Jahre voraus. Dessen Erfolg spiegelt auch die Gewinnerliste der Goldenen Palme ab 1989: Mit *Sex, Lies and Videotape* (1989), *Wild at Heart* (1990), *Barton Fink* (1991) und *Pulp Fiction* (1994) gewannen gleich vier US-amerikanische Filme die begehrte Trophäe; französische waren nicht darunter.

Für die ‚Anschlussfähigkeit‘ und Rezeption des US-Kinos in Europa und speziell in Frankreich ist dabei relevant, dass dieses Kino selbst durchaus europäisch geprägt ist. Besonders die *Maverick*-Regisseure sind frankophil. In Jarmuschs *Night on Earth* finden sich Referenzen auf Jacques Rivettes *Pont du Nord* und Pasolinis *Accattone* (cf. Andrew 1999, 139), Hal Hartley nennt Godard und Robert Bresson als Vorbilder (cf. Lyons 1994, 40) und besetzte seinen Film *Amateur* mit Isabelle Huppert; Tarantino, dessen Filme voller kultureller Zitate stecken, eifert seinem Vorbild Godard nach, in dessen *King Lear* er eine Weile lang behauptete, mitgespielt zu haben (cf.

⁵ Gedreht wurde dieser Kultfilm zur afro-amerikanischen Jugend in Los Angeles vom damals 23-jährigen John Singleton. In *Boyz*, so Lyons, „agenda and art are one: the internal dynamics of the black family and the social dynamics of power are not separate, but interconnected, as the film shows“ (Lyons 1994, 90).

Lyons 1994, 108).⁶ Angeblich basiert auch der Titel seines ersten Langfilms *Reservoir Dogs* auf der falschen Aussprache von Malles Film *Au revoir les enfants*.⁷ Diese Anekdote einer falschen kulturellen Übersetzung mag darauf verweisen, dass das europäische und speziell das französische Kino einen erheblichen Einfluss ausübte, selbst wenn es in den amerikanischen Filmen nur in Bruchstücken aufscheinen mag.

Dieses europäisch beeinflusste US-Kino wurde in Europa und speziell Frankreich teils stärker rezipiert als in den USA. Insbesondere Woody Allen gilt gemeinhin als „[l]e plus européen des cinéastes américains“ (Ledoux 2012, 55); seine Filme spielten in Nordamerika deutlich weniger Geld ein als in Europa.⁸ Allen selbst gibt an, Filme nach europäischem Modell zu drehen, was für ihn eine Fokussierung auf Figurennetzwerke und Psychologie meint (cf. Ledoux 2012, 55). In seinem Film *Deconstructing Harry* (1997) heißt es: „Your whole life is nihilism, cynism, sarcasm and orgasm. – You know in France I could run on this slogan, I’d win...“ (zit. nach Ledoux 2012, 62). Für Ledoux erklären derartige Szenen den Erfolg des Filmemachers in Europa, wo sich das Publikum durch sie *erkennt* fühle und sich darin *wiedererkenne* (*être reconnu* und *reconnaître*). Ganz im Sinne dieser These lassen sich Vergleiche zum französischen Kino verstehen, die mitunter in der französischen Filmkritik gezogen werden, wenn amerikanische Filme situiert werden sollen⁹, oder auf ihre ‚europäischen‘ Qualitäten hin betrachtet werden, wie etwa zwei amerikanische Produktionen der Europäer Barbet Schroeder und Stephen Frears (cf. Jousse & Saada 1990, 17).

Filmpublizistische Rezeption: der Fall *Pulp Fiction*

Von der etablierten Filmkritik in Frankreich wird das *Maverick*-Kino teils nicht wahrgenommen, teils gelobt, teils mit Skepsis betrachtet. Besonders bezeichnend dafür ist dessen Thematisierung in der renommierten Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma*, die traditionell ein ambivalentes Verhältnis zum amerikanischen Film pflegt: Hervorgegangen sind die *Cahiers* aus dem Umfeld der *Nouvelle Vague*-Regisseure, welche bekanntermaßen selbst eine Art Hassliebe zum Hollywood-Kino pflegten, sich dessen Codes bedienten, sich aber auch von ihm abgrenzten (cf. Austin 2008, 13).¹⁰ Zudem zeigt sich die Zeitschrift offen zum Weltkino, was den Platz für den

⁶ Weitere Einflüsse des französischen Kinos finden sich u.a. auch bei Todd Haynes, der sich nach einem Semiotikstudium für seinen ersten Langfilm von den Erzählungen Jean Genets beeinflussen ließ (*Poison*, 1991), sowie bei Richard Linklater und dessen Parisfilm *Before Sunset* (2004). Darin spielt auch die französisch-amerikanische Schauspielerin Julie Delpy mit, die man als transatlantische Mittlerin bezeichnen könnte: Nach einer Rolle in Godards *Détective* (1985) und in Krzysztof Kieślowskis *Trois couleurs: Blanc* (1994) dreht sie später selbst die Culture-Clash-Komödie *Two Days in Paris* (2007).

⁷ Dies ist einer von Tarantinos Lieblingsfilmen, den er in seiner Zeit als Videothekar oft empfohlen haben soll (cf. Andrew 1999, 274).

⁸ So war schon Allens Beziehungskomödie *Annie Hall* historisch gesehen einer der kommerziell am wenigsten erfolgreichen Oscar-Gewinner in den USA (cf. Ledoux 2012, 55; cf. des Déserts 2023, 18-19, zur anhaltenden Popularität Allens in der französischen Kulturszene der Gegenwart).

⁹ So wird in den *Cahiers du cinéma* etwa Spike Lees Film *Crooklyn* (1994) hochgelobt, nicht ohne Verweis darauf, dass „Lee a aussi été influencé par Truffaut [et] par Godard“ (Krohn 1994, 38).)

¹⁰ Besonders verehrten sie *films noirs* und *B-Movies*, die später allerdings zum Mainstream wurden. So ist auch die skeptische Haltung der *Cahiers du cinéma* gegenüber dem französischen *cinéma du look* bezeichnend (cf. Austin 2008, 119).

US-amerikanischen Film naturgemäß beschränkt. So blickt man etwa Anfang der 1990er Jahre besonders nach Osteuropa¹¹, wogegen das *Maverick*-US-Kino zwar wahrgenommen, aber nicht sehr umfangreich besprochen wird.¹² Eher noch bringt man den Filmen der *New Hollywood*-Generation Interesse entgegen¹³, gelegentlich widmet man sich auch dem Abseitigen, dem Avantgarde- oder Genrekino.¹⁴

Dass der Erfolg des US-Kinos mit Skepsis betrachtet wird, klingt insbesondere bei Thierry Jousse an, dem Chefredakteur der Zeitschrift, der teils ironisch, teils verärgert damit zu ringen scheint, wie in folgendem *éditorial* anklingt:

Comme chaque année à l'orée de l'automne, en Europe, et tout particulièrement en France (avec Deauville comme tête de pont du débarquement), déferle la vague américaine des sorties estivales qui menace littéralement d'engloutir le parc des salles de l'ensemble de notre territoire. [...] Forcément, la réalité est toujours un peu plus complexe. Il arrive même qu'au cœur de cette floraison très inégale de thrillers, westerns, comédies et autres mélos, se glissent quelques objets sophistiqués, dont le choix de mise en scène et d'écriture s'avèrent finalement plus rigoureux, que ceux opérés par certains représentants de notre cinéma national bien-aimé. (Jousse 1994b, 5)

Fast kurios, und damit den eingangs zitierten Publikumsreaktionen 1994 in Cannes entsprechend, ist die abschätzige Haltung der *Cahiers* gegenüber *Pulp Fiction*. Im Schwerpunktheft zum Festival von Cannes (Nr. 479/480, Mai 1994) widmen sich die großen Titelartikel *La reine Margot*, Claire Denis' *J'ai pas sommeil* und Nanni Morettis *Caro Diario* – ganz so, als sei Tarantinos Film nicht zu sehen gewesen. Eine regelrechte Abrechnung mit *Pulp Fiction* folgt dann in der kommenden Ausgabe durch Thierry Jousse unter der Überschrift „Sans entraves“:

Qu'en est-il alors de ce *Pulp Fiction* [...] ? En deux mots, c'est un film-culte dont le culte est évidemment programmé d'un point de vue esthétique. Un culte qui va spontanément vers les objets autant que vers le cinéma, à moins que le cinéma soit lui-même à considérer comme un objet. En gros, ce film est destiné à ceux qui collectionnent les fétiches de l'Amérique, à ceux qui aiment voir et revoir les séries américaines des années 60 au troisième ou au quatrième degré, à ceux pour qui tout est *fun*, et tout particulièrement tuer un homme. (Jousse 1994a, 4)

¹¹ So steht das Jahr 1990 auch in den *Cahiers* ganz im Zeichen des Falls des Eisernen Vorhangs. Es finden sich etwa die Rubrik „Lettre de Budapest“ (cf. Toubiana 1990), ein Dossier über das rumänische Kino (Nr. 428, Februar 1990, S. 78-89) und eine Spezialausgabe unter dem Titel „URSS: Ciné-Perestroïka: Le rideau déchiré“, Nr. 427, Januar 1990).

¹² Vgl. etwa ab dem Heft Nr. 434, Juli/August 1990, die Rubrik „Hollywood: états d'Amérique“, welche die folgenden Leitfragen stellt: „Qu'en est-il du cinéma américain aujourd'hui ? La loi (du box office) et le désir (du spectateur) ont-ils fini par entraîner une baisse de la qualité des films ? Les retours suites et autres *sequels* ont-ils remplacé définitivement les genres ?“ (Red. Cahiers du cinéma 1990, 34).

¹³ Einige Beispiele: Im Oktober 1990 drucken die *Cahiers* ein langes Interview mit Martin Scorsese (Nr. 436, Oktober 1990, S. 80-89). Heft 435 machte im September 1990 mit der *rentrée américaine* auf und enthielt lange Artikel zu einer Warhol-Retrospektive im Centre Pompidou (S. 14-37), Martin Scorseses Film *Good Fellas* (S. 16-17 u. 18-20) sowie eine Besprechung von Joe Dantes *Gremlins 2* (S. 22-23), nebst Interview mit dem Regisseur (S. 24-26). Auch u.a. Brian De Palmas *Carlito's Way* (Nr. 478, April 1994, S. 32-37) und Steven Spielbergs *Schindler's List* (Nr. 478, April 1994, S. 50-54) wurden ausführlich besprochen. Hielten sich bekannte Stars des amerikanischen Films in Paris auf, wurden sie interviewt. So enthielt das Heft vom Juni 1990 lange Texte zu David Lynch, Nicolas Cage und ihrem Film *Wild at Heart*.

¹⁴ Besprochen werden etwa drei Genre-Filme von Abel Ferrara: *Bad Lieutenant*, *Body Snatchers* und *Snake Eyes* (Nr. 473, November 1993, S. 16-23).

Ein „festival stimulant“ (Jousse 1994a, 4) sei Cannes dank der Filme von Abbas Kiarostami, Edward Yang, Claire Denis, Olivier Assayas, Hal Hartley, Aki Kaurismäki oder Michael Haneke gewesen – wobei das Spektrum dieser Regisseure noch einmal den intellektuellen Anspruch und den Blick auf ein ‚Weltkino‘ zeigt, wie ihn die Zeitschrift verfolgt. Die ausführlichere Besprechung im selben Heft schlägt in die gleiche Kerbe: Der Rezensent empfindet den Film als Provokation, seine achronologische Erzählweise wird als „plutôt maladroite“ abqualifiziert: „Rien d’étonnant à cela dans une représentation du monde qui provient d’un imaginaire pré-adolescent“, heißt es, und weiter: „Tarantino travaille sur un vide qu’il n’arrive pas à remplir et, très vite, les différentes séquences de son film se délitent dans l’indifférence et l’ennui“ (Rauger 1994, 40). Ähnlich vernichtend fällt schließlich die Kritik zum Kinostart aus, unter dem Titel „Junk fiction“. Zu den Filmzitataten in *Pulp Fiction* heißt es hier: „le cinéma dans son ensemble apparaît surtout comme une forme fossile qu’on observe avec une curiosité amusée comme un objet de musée“ (Ostria 1994, 54) – eine Wertung, die völlig übersieht, dass die vermeintliche Musealisierung des Kinos durch das Spiel des Regisseurs mit den filmischen Möglichkeiten mehr als widerlegt wird; anders als in Godards *Histoire(s) du cinéma* (s.o.) wird das Kino hier keinesfalls musealisiert, sondern vielmehr lebendig gehalten.

Trotz der Ablehnung von *Pulp Fiction* wird der Einfluss Tarantinos als Schlüsselfigur einer ganzen Filmströmung in dieser und der folgenden Ausgaben erkannt: Im September 1994 wird der Film *Killing Zoe* vorgestellt und (als sehr gut) besprochen, von Tarantinos Co-Drehbuch-Autor Roger Avary realisiert und wiederum von Tarantino produziert¹⁵, sowie *Natural Born Killers* von Oliver Stone, der wiederum auf einem Drehbuch Tarantinos basiert (cf. Jousse 1994c, 50-53). Gerade in der Gesamtschau auf diese Filme offenbaren sich Spannungen zur Filmphilosophie und zum *auteur*-Ideal der *Cahiers*, das hier gewissermaßen mit der Postmoderne in Konflikt gerät. Jousse selbst fasst es so zusammen:

[C]es trois films appartiennent [...] à la ‘culture jeune’[.] C’est une culture qui repose sur un immense réservoir d’images, de signes, de fétiches, d’objets à disposition de tout un chacun, comme dans un hypermarché [...]. On peut ainsi accumuler, jouer, jongler, détourner, *sampler*, monter, télescoper [...], détruire, atomiser... Toute une série d’opérations qui ne s’excluent pas l’une l’autre. C’est assez perturbant pour le cinéma et plus particulièrement pour l’idée que les *Cahiers* défendent depuis longtemps. Une idée du cinéma héritée d’André Bazin, et fondée sur le regard, le hors-champ, le cadre, l’enregistrement, l’interrogation morale, le mystique du *réel*. Or, dans cette nouvelle culture des images, il ne subit plus grand-chose de tous ces concepts, sinon l’état des fragments, voire des lambeaux. (Jousse 1994c, 50)

Diese (amerikanische) *culture jeune* wird hier nachgerade als Feindbild gegen das (französische) *jeune cinéma* angeführt: 1994 ist das Jahr, in dem auch die französische Filmreihe *Tous les garçons et les filles de leur âge* veröffentlicht wird, die gerade von den *Cahiers* wohlwollend begleitet und in einem langen Themenschwerpunkt als „débordant de vitalité et de liberté“ (Red. Cahiers du cinéma

¹⁵ Dieser Film ist ein weiteres Beispiel für die franko-amerikanischen Verstrickungen des amerikanischen *independent*-Kinos: *Killing Zoe* ist mit französischen Darstellern (Julie Delpy, Jean-Hugues Anglade) besetzt und soll in Paris spielen (wurde tatsächlich jedoch in Los Angeles gedreht).

1994b, 7) gewürdigt wird. Zur Disposition stehen damit völlig unterschiedliche Konzepte des Kinos¹⁶ – zu denen man in den *Cahiers* eindeutig Stellung bezieht. Freilich steht auch diese Auseinandersetzung im oben beschriebenen kulturpolitischen Kontext, der ebenfalls in den *Cahiers* zur Sprache kommt: Gerade im Jahr 1994 befasst man sich dort mehrfach mit dem Erfolg des amerikanischen Kinos und der Krise des französischen Films. Davon zeugt etwa ein Dossier zu den europäisch-amerikanischen Filmbeziehungen „[à] l’heure de l’après-Gatt“ (Red. Cahiers du cinéma 1994a, 42) sowie ein längerer Artikel zur Krise der französischen Filmdistribution (cf. Bouquet 1994) – in genau jenem Heft, in dem in einer umfangreichen Rubrik „L’Automne américain“ u.a. Roger Averys *Killing Zoe* ausführlich besprochen wird (cf. Grünberg 1994).

Ganz anders fällt die Rezeption in *Première* aus, der deutlich weniger intellektuellen Filmzeitschrift, welche 1976 von Redaktionsmitgliedern der Sportzeitschrift *Onze* gegründet wurde und in den 1990ern ihre Hochphase erlebte, gerade weil sie das amerikanische Kino gleichwertig neben dem französischen abbildete. Den „esprit *Première*“ kann man wie folgt beschreiben:

Depardieu succède à John Travolta, Adjani à Robert de Niro, le dauphin du *Grand Bleu* passe après [...] Catherine Deneuve. Dustin Hoffman, Harrison Ford, Pierre Richard [...] ou Montant seront également de la partie... (Gohlen 2018, 5)

Durch diese Ausrichtung positioniert sie sich nahezu ideal im beschriebenen franko-amerikanischen Feld. Ein Film wie *Pulp Fiction* wird hier nicht mit André Bazin hinterfragt, sondern eher aus der puren Lust an der Oberfläche heraus bewertet und zu den ‚jungen Wilden‘ des frankophonen Films in Bezug gesetzt.¹⁷ Mit diesem Brückenschlag kann das Magazin augenscheinlich von dem Hollywoodboom profitieren – und umgekehrt sogar in den USA reüssieren: Zwischen 1987 und 2007 (print)/2010 (online) erschien *Première* auch in einer US-amerikanischen Ausgabe mit wiederum sehr europäischer Ausrichtung – bis hin zu dem Umstand, dass ihr Layout in Frankreich gestaltet wurde (cf. Guerand 2018, 122). Erst mit den 2000er Jahren endet das *âge d’or* von *Première* (cf. Guerand 2018, 268) – gemeinsam mit dem „amerikanischen“ Jahrzehnt in Frankreich.

Fazit

Aus seinem geschwächten Stand zum Ende der 1980er Jahre heraus hat sich das französische Kino in den 1990ern erneuert und seinen Status in der (insbesondere europäischen) Filmlandschaft ausgebaut. Die Vielzahl der heute noch bekannten jungen Regisseure zeugen von der Vitalität des französischen Kinos, fernab eines gelegentlich proklamierten *nombrilisme*. Allerdings ist diese Erneuerung in den

¹⁶ Der Begriff des „Jeune cinéma“ scheint bei Jousse auch schon früher als Qualitätssiegel auf: 1992 beschreibt er damit allgemein, ohne zwischen Nationalitäten zu unterscheiden, eine ganze Reihe unterschiedlicher Filmemacher (Hal Hartley, Arnaud Desplechin, Michael Haneke, John Turturro, Tim Robbins, sowie das Trio Rémy Belvaux-André Bonzel-Benoît Poelvoorde) (cf. Jousse 1992, 4).

¹⁷ Noch in einer Sondernummer („Nos 500 films pour 500 numéros“) wird Tarantino als „chef de file“ einer Strömung bezeichnet, zu der auch „Luc Besson et la bande de *C’est arrivé près de chez vous*“ gezählt werden (cf. *Première* 2019, 94).

1990ern noch nicht völlig sichtbar, sondern tritt erst in der Folge hervor. Insbesondere die erste Hälfte des Jahrzehnts konnte das Hollywood-Kino nutzen, um seine Vormachtstellung zu etablieren.

So sind die 1990er Jahre für den französischen Film ein Übergangsjahrzehnt, während dessen ein US-Kino, das wiederum auf Codes des europäischen Films rekurrierte, bereits in voller Blüte stand. Es ist also nicht nur ein Konkurrenzverhältnis, das hier verhandelt wird, sondern auch eines der Reziprozität zwischen US-amerikanischem und französischem Kino: „Les studios américains accueillent [...] des Jean-Pierre Jeunet alors qu’une génération de cinéastes *made in France*, emmenée par Mathieu Kassovitz ou Jan Kounen, injectent leur culture US dans la cinématographie nationale....“ (AlloCiné 2019, 3).

Bibliographie

- ALLOCINÉ (ed.). 2019. *Génération Vidéoclub ! Back to the 90s*. Levallois-Perret: Webedia Books.
- ANDREW, Geoff. 1999. *Stranger than Paradise. Maverick-Regisseure des amerikanischen Independent-Kinos*. Mainz: Theo Bender.
- ASSAYAS, Olivier. 2022. „C’est son œuvre complète qui fait que Godard est Godard.“ *Les Inrockuptibles* 14, 42.
- AUSTIN, Guy. 2008. *Contemporary French Cinema. An Introduction*. Second Edition. Manchester/New York: Manchester University Press.
- BOUQUET, Stéphane. 1994. „Distribution. Le maillon faible.“ *Cahiers du cinéma* 483, 44-53.
- RED. CAHIERS DU CINEMA. 1990. „Hollywood. États d’Amérique.“ *Cahiers du cinéma* 434, 34.
- RED. CAHIERS DU CINEMA. 1994a. „L’Amérique et ses oncles.“ *Cahiers du cinéma* 476, 42-43.
- RED. CAHIERS DU CINEMA. 1994b. „Tous les garçons et les filles.“ *Cahiers du cinéma* 481, 6-7.
- CRETON, Laurent & Anne Jäckel. 2018. „A Business Model under Threat?“ In *The French Cinema Book*, Second edition, ed. Temple, Michel & Michel Witt, 254-263, London: BFI.
- DES DESERTS, Sophie. 2023. „Woody Allen à Paris. Paria mais pas trop.“ *Libération*, 28. September 2023, 18-19.
- FRODON, Jean-Michel. 1997. „Cent soixante-quinze professionnels cosignent un film pour soutenir les sans-papiers.“ *Le Monde* 14.3.1997.
<https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/03/14/cent-soixante-quinze-professionnels-cosignent-un-film-pour-soutenir-les-sans-papiers_3772508_1819218.html> 16.6.2024.
- FRODON, Jean-Michel. 2018. „The Human Factor: Producers, Directors, Actors.“ In *The French Cinema Book*, Second edition, ed. Temple, Michel & Michel Witt, 243-253, London: BFI.
- GOHLEN, Gaël. 2018. „Avant-Propos.“ In *Première. 40 ans de cinéma*, ed. Guerand, Jean-Philippe, 5, Paris: Hors-Collection.
- GRÜNBERG, Serge. 1994. „Les samourais.“ *Cahiers du cinéma* 483, 40-41.
- GUERAND, Jean-Philippe (ed.). 2018. *Première. 40 ans de cinéma*. Paris: Hors-Collection.
- HOCHHAUS, Marcus. 2009. *Das europäische Studiosystem. Traum und Wirklichkeit*. Konstanz: UVK.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre. 2015. *Histoire du cinéma français*, 3^e édition, Malakoff: Armand Collin.
- JOUSSE, Thierry & Nicolas Saada. 1990. „Trois histoires d’Amérique.“ *Cahiers du cinéma* 439, 16-17.

- JOUSSE, Thierry. 1991. „Pont-Neuf/Paris.“ *Cahiers du cinéma* 448, 25.
- JOUSSE, Thierry. 1992. „Anatomie-pathologie.“ *Cahiers du cinéma* 457, 4.
- JOUSSE, Thierry. 1994a. „Sans entraves.“ *Cahiers du cinéma* 481, 4.
- JOUSSE, Thierry. 1994b. „Le match France-Amérique.“ *Cahiers du cinéma* 483, 5.
- JOUSSE, Thierry. 1994c. „Les tueurs de l’image.“ *Cahiers du cinéma* 484, 50-53.
- KROHN, Bill. 1994. „La politique des personnages.“ *Cahiers du cinéma* 483, 36-39.
- LANZONI, Rémi Fournier. 2002. *French Cinema. From Its Beginnings to the Present*. 2nd Edition. New York/London: continuum.
- LEDOUX, Aurélie. 2012. „Woody Allen et l’Europe: ‚Le snobisme allénien‘.“ In *Europe et Hollywood à l’écran. Regards croisés. European and Hollywood Cinema. Cultural Exchanges*, ed. Menegaldo, Gilles, 53-63, Paris: Michel Houdiard.
- LYONS, Donald. 1994. *Independent Visions. A Critical Introduction to Recent Independent American Film*. New York: Ballantine Books.
- MINGANT, Nolwenn. 2012. „‚Glocalwood‘: Europe and Hollywood’s glocalization practices since the 1980s.“ In *Europe et Hollywood à l’écran. Regards croisés. European and Hollywood Cinema. Cultural Exchanges*, ed. Menegaldo, Gilles, 420-432, Paris: Michel Houdiard.
- MIOČ, Petra. 2000. *Das junge französische Kino. Zwischen Traum und Alltag*. St. Augustin: Gardez!
- NAGUSCHEWSKI, Dirk & Sabine Schrader. 2009. „Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich nach 1945“. In *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich nach 1945*, ed. Naguschewski, Dirk & Sabine Schrader, 7-12, Marburg: Schüren.
- OSTRIA, Vincent. 1994. „Junk Fiction.“ *Cahiers du cinéma* 485, 54-55.
- PREMIERE. 2019. „Nos 500 films pour 500 numéros.“ *Première Hors-série*.
- RAUGER, Jean-François. 1994. „Pulp Fiction.“ *Cahiers du cinéma* 481, 40.
- SERROY, Jean. 2006. *Entre deux siècles. 20 ans de cinéma contemporain*. Paris: Éditions de La Martinière.
- SOJCHER, Frédéric. 2013. „Les modèles français et américain. Le cinéma, c’est plus que le cinéma.“ In *Paris-Hollywood ou le Rêve français du cinéma américain*, ed. Binh, N.T. et al., 9-28, Paris: Klincksieck.
- TOUBIANA, Serge. 1990. „Lettre de Budapest.“ *Cahiers du cinéma* 429, 6-7.
- VAUCHER, Andrea. 1990a. „Le compte à rebours.“ *Cahiers du cinéma* 437, 7.
- VAUCHER, Andrea. 1990b. „Hollywood et l’Europe.“ *Cahiers du cinéma* 431/432, 6-7.

Zusammenfassung

Der Artikel beschreibt prägende Tendenzen des französischen Films und des US-amerikanischen (Independent-)Kinos im Frankreich der 1990er Jahre und illustriert ästhetische und ökonomische Konkurrenzverhältnisse und Wechselbeziehungen zwischen beiden Filmländern. Ein Schwerpunkt liegt auf Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction* und dessen filmpublizistischer Rezeption in Frankreich. Die 1990er Jahre erweisen sich für den französischen Film als Übergangsphase, in der zwar neue Erzählformen entstehen und zahlreiche heute einflussreiche Filmemacher*innen ihre ersten Werke drehen, allerdings keine ausgeprägte ‚Markenbildung‘ des französischen Films zu erkennen ist. Dem gegenüber steht dabei ein US-Kino, das sich hingegen als ausgesprochen vital und stilprägend erweist.

Abstract

The article describes characteristic tendencies of French film and US (independent) cinema in France in the 1990s. It illustrates the aesthetic and economic competition and interrelationships between the two film countries. Emphasis is put on Quentin Tarantino's film *Pulp Fiction* and its reception by the French film press. The 1990s proved to be a transitional period for French film, in which new narrative forms emerged and numerous now influential filmmakers made their first works, but no pronounced 'branding' of French film was apparent. In contrast, US cinema proved to be extremely vital and stylistically influential during this period.